

Ulf Olsson

Stockholms universitet
ulf.olsson@littvet.su.se

”Kan du höra vad jag inte säger” Lars Noréns bearbetning av Ibsens *Lille Eyolf*

Minderåriga barn på scenen i vuxendramatik torde mest vara ett problem, installerat där för dramatikern att göra sig av med. Men riktigt så enkelt är det inte, och var det inte heller för hundra år sedan: barnen hade en given scennärvaro i delar av dramatiken, som sagospelen. Barnen närvarade gärna på scenen också i den dramatik som satte problem, som den samtida familjen och kvinnans ställning, under debatt. Strindbergs *Fadren* är ett exempel, med dottern Bertha som det stormcentrum de äkta makarna manövrerar kring. Henrik Ibsens *Lille Eyolf* ett annat: Eyolfs liv och död är centrum för föräldrarnas skuldrevyer. Ändå får dessa och andra barn inte mycket av egen röst: de är främst där för att sätta de vuxna i spel.

Lars Norén översatte Ibsens sena pjäs *Lille Eyolf* (1894) för en produktion med premiär hösten 2006 på Ibsens gamla paradteater Nationaltheatret i Oslo. Därefter turnerade pjäsen i Sverige med Riksteatern. Som varje översättning är också denna en bearbetning av originalet, vilket även framgår av den tryckta textens kolofonsida: ”Översättning och bearbetning Lars Norén”. Jag har ingen aning om varför Norén valde att arbeta med denna förhållandevis sällan spelade pjäs, och jag är heller inte intresserad av hans motiv.¹ Istället vill jag här försöka se innebörden i det Norén gör med Ibsen, betydelsen av vad det är han ändrar, tar bort från eller lägger till originalet.

Min utgångstanke är att översättning ibland, avsiktligt eller ej, fungerar som en kritik av originalet eller källtexten. Översättningen är, som modern översättningsforskning med eftertryck visat oss, aldrig någon enkel överföring av en ursprunglig historia från ett språk till ett annat: det handlar om en transport som har konsekvenser också för originalets existensvillkor.² Jag menar med det inte att översättningar värderar originalet positivt eller negativt – redan att en text valts ut för översättning innefattar en sådan värdering. Walter Benjamin talar i sin berömda essä ”Översättarens uppgift” om att vissa verk har ”en betydelse som tar sig uttryck i översättlighet”.³ Översättningen

identifierar denna originalets ursprungliga översättlighet och bringar den till tal. I en kort, opublicerad dialog talar Benjamin även om översättningens relation till originalet som en ”kommentar”, vilket också, enligt Benjamin, är något som översättningen måste erkänna för sig själv för att kunna bli framgångsrik.⁴ Mitt förslag är att denna aspekt av översättningens praktik kunde kallas en *kritik*. Med kritik avser jag då en handling i en mer ursprunglig grekisk mening: vårt ord ”kritik” härör etymologiskt från grekiskans *κρίνειν*, eller ”krinein”, och en av detta ords innebörder var av något som delade och skiljde, splittrade och klöv.⁵ Så ter sig, i mitt perspektiv, relationen mellan i detta fall Norén och Ibsen: genom strategiska eller betydelsebärande förändringar splittrar Noréns version originalets enhetlighet, vilket öppnar för en läsning av det som varit eller förblivit dolt i Ibsens text. Genom tillägget på kolofonsidan av ordet ”bearbetning” till ”översättning” så tydliggör Norén att det här handlar om ingrepp i originalet som går utöver de som en trogen, till ordagrannhet eller synonomi syftande översättning skulle ha tvingats till.

Redan första raden i respektive text vittnar om bearbetningens centrala roll. Hos Ibsen lyder den första repliken, ”God morgen, kære Rita”, men hos Norén har redan dessa fyra ord reducerats till bara fyra bokstäver: ”Rita.”⁶ Förändringen är på en gång trivial och betydelsebärande. Översättning av en mer eller mindre klassisk text inbegriper alltid någon form av modernisering, och här betyder modernisering att en viss omständlighet, exemplifierad av replikens artighet, tagits bort. Det visar sig snart vara ett genomgående drag i Noréns översättning: han har strukit denna typ av konventionella fraser, men det bör tillfogas att han då kanske istället infogat konventioner som är osynliga för oss, hans samtida publik, och därför kan hans version framstå som mer direkt.

Något annat händer också i denna reduktion av inledningsrepliken. En replik som ”God morgen, kære Rita” har en adressat, den riktas till någon, och bildar därigenom en elicitering som fordrar ett svar,⁷ som en vänlig hälsning tillbaka, i enlighet med den gällande konventionen: ”Nej, sé – er det dig, Asta!” Men till vem är ett konstaterande som ”Rita” riktat? Och vad för typ av svar kräver det? Trots att Rita står där på scenen, strax intill den talande Asta, och trots att Rita också svarar på detta konstaterande, om än inte riktigt lika artigt som hos Ibsen – ”Är det du?” – så skapar Norén på detta vis en sorts osäkerhet i sin version: om språket här inte fungerar helt enligt konventionen, hur fungerar det då, om alls?

Redan denna öppningsreplik hos Norén sänder ut en varningssignal till läsaren och åskådaren: se upp! Kanske denna varning nödvändiggörs

av det faktum att Noréns bearbetning av *Eyolf* inte tycks inbegripa de drastiska förändringar som man kanske hade väntat sig av honom. Noréns version följer förhållandevis lojalt originalet, även om en förkortning av replikerna är ett genomgående drag. Fler förändringar finns, och några av dem är betydelsebärande och även avgörande för min tanke om en norénsk kritik av Ibsen.

Innan vi läser denna första replik har Norén redan gjort en viktig förändring, jämfört med Ibsen. Den inledande scenbeskrivningen, som alltid hos Ibsen mycket detaljerad, har strukits. Det gäller genomgående i Noréns version: han har noga strukit samtliga scenbeskrivningar. Han har även strukit alla anvisningar till skådespelarna om hur repliker skall sägas eller kroppsställningar intagas, vilka Ibsen så detaljerat, och ytterst frekvent, infogar i sin text. Anvisningar som ”skriger og holder for ørene” eller ”heftig” eller ”ler bittert” lyser med sin frånvaro hos Norén. Strykningarna kan ha direkt betydelsebärande förändringar: Rita hotar Allmers, men hos Ibsen gör hon det ”halvt leende, halvt fortrydelig”: ”Kommer du med det tøjjeri igen, så banker jeg dig.” (422) Hos Norén åtföljs samma replik inte av någon anvisning till skådespelaren: ”Kommer du med det där igen så får du stryk.” (20) Ibsen bestämmer i mycket hög grad hur repliker skall utsägas, Norén lämnar det öppet – graden av hot i Ritas ord är inte bestämd. Ibsen vänder sig inte i första hand till teaterns publik, utan till en läsare: hans *Eyolf* är, med Bachtins term, ”romaniserad” inte bara i den historia pjäsen representerar, utan också genom att berättelsens värld noga skrivs in i och benämns genom scenanvisningarna. Ibsen situerar sin pjäs mycket noggrant: den blir samtida. Men också Noréns *Eyolf* kan förstås som romaniserad, trots avsaknaden av benämnd värld runt dialogen. Dialogen i sig är än mer öppen och ofullbordad än hos Ibsen.⁸ Noréns *Eyolf* tycks även som bok vända sig till en betraktare, snarare än en läsare. En konsekvens av Noréns obestämdhet är att graden av allvar i Ritas hotelse kan bestämmas i stunden av skådespelaren eller läsaren.

Detta är förmodligen en av orsakerna till Noréns strykningar. Han skulle själv regissera sin egen översättning, och genom att stryka scenanvisningarna blir pjäsen mer tillgänglig för det konstnärliga arbetet, och de improvisationer Norén gärna låter skådespelarna arbeta med.⁹ Men pjäsens respektive form i de olika tryckta versionerna har samtidigt sin egen betydelse: Ibsen orienterad mot en läsare utan tillgång till teaterhändelsen, Norén som snarare tycks producera en implicit läsare i form av en skådespelare eller möjligen betraktare, vilket förstärks genom det enkla trycket och utgivningen i Riksteaterns serie av pjäser.

Strykningarna skulle, sammanfattningsvis, kunna innebära abstrak-

tion: Norén tycks stryka bort allt som situerar pjäsen kulturellt och historiskt, liksom själva den geografiska plats den utspelar sig på. Det finns dock några intressanta och viktiga undantag till denna allmänna strykningens regel. Fortfarande finns hos Norén fem anvisningar kvar, där skådespelarnas entréer och utgångar bestäms. Liksom några få beskrivningar av bakgrundsljud: "Skrik", "Rop", "Ljud från stranden".

Abstraktionen tycks dock understrykas av det faktum att det faktiskt återstår fyrtiofyra (om jag räknar rätt) scenanvisningar hos Norén, vilka alla säger "Paus" eller "Kort paus" eller "Tystnad". Dessa instruktioner, som Norén alltså tillfört originalet, bildar motsvarigheten till dirigentens anvisningar till sin orkester, och de tillfogar en uppenbar musikalisk karaktär till pjäsen. De gör samtidigt *Eyolf* till en, om man vill, typiskt norénsk pjäs. Men betydelsen av de återkommande korta tystnaderna kan också förstås som att de talande faktiskt söker efter ett sätt att tala, sätt att framställa sig själva eller påverka den andra, medan Ibsens noggranna anvisningar tvärtom tycks fastställa personernas identiteter och relationer till varandra. – De norénska tystnaderna kan samtidigt också signalera att här finns hemligheter dolda, något uteslutande som drar runt i pjäsen och tvingar dess personer till tystnad.

Vidare har Norén från sin version också strukit "Rottejomfruen", denna underliga, mytologiska skapelse som bidrar till svårigheterna att sceniskt gestalta Ibsens *Eyolf*.

Skall då dessa Noréns ingrepp sammanfattas inte bara som en modernisering av Ibsens pjäs, utan också som en abstraktion av den? Strykningen av Rottejomfruen, liksom flera andra ingrepp, pekar snarare i motsatt riktning: Norén gör i själva verket *Eyolf* mer konkret, åtminstone om konkretion här förstås på ett bestämt sätt.

Psykoanalytiska tolkningar av *Eyolf* har dominerat den sentida norska Ibsen-forskningens diskussion av pjäsen. Det betyder att pjäsen ses som en symbolisk struktur, med en underliggande mening möjlig att identifiera: begäret. Att Ibsens pjäs genom sin starkt symboliska karaktär mycket gärna lånar sig till psykvetenskapliga tolkningar är uppenbart: från botten av havet tittar ett drunknat barns onda ögon upp. Skuld- och Oidipuskomplex, upprepningstvånget, det incestuösa begäret: dessa teman låter sig bara alltför lätt isoleras i pjäsen. Rottejomfruen kan ses som det slutgiltiga godkännandet av sådana tolkningsstrategier: vem är hon? En tolkning, nära till hands liggande, är att hon symboliserar Ritas omedvetna, hon som sagt att hon önskar sin son Eyolf död, så att hon kan få ha sin make, barnets far, Allmers, för sig själv. Men i den senaste av dessa tolkningar skriver Anne Marie Rekdal att Rottejomfruen är en "gestaltning av krefter som unndrar

seg språkliggjøring”.¹⁰ Rekdal har en poäng – och hos Norén tycks då Rottejomfruen ha upplösts i fyrtiofyra punkter av markerad tystnad, vilka undantagits från språklig gestaltning. Frågan om språket och vad som kan utsägas är i själva verket centrum för Noréns kommentar till och kritik av Ibsen.

Vilka blir då konsekvenserna när Norén, denna så ofta mot psykoanalysen orienterade författare, suddar ut den till synes så centrala psykoanalytiska symbolen? Mitt förslag är att just genom att stryka Rottejomfruen, och genom att ta bort alla dessa ”realistiska” scenanvisningar, *konkretiserar* Norén i själva verket Ibsen.

Det Norén gör kan kallas en ”strindbergifiering” av Ibsen: han lyfter historien om Eyolf och dennes familj bort från dess förankring i ett symboliskt förflutet, och låter i stället dramat utspelas i ett avgörande ögonblick, ett *nu*. För att den förvandlingen ska lyckas, måste såväl den realistiska bräten, som scenanvisningarna utgör hos Ibsen, som den symboliska övervikten strykas. Om Ibsens pjäs verkligen är en helhet, ett ”nettverk av betydningar knyttet til navn, øyne og blick”, som Rekdal skriver,¹¹ så kritiserar Norén genom sina förändringar detta som en falsk helhet: han tycks istället säga att den ibsenska symbolismen döljer vad som egentligen försiggår i pjäsen.

Norén skulle förmodligen ilsket protestera mot att hans *Eyolf* kallas en ”strindbergifiering”. I *En dramatikers dagbok*, 2008, markerar Norén några gånger starkt avstånd till Strindberg – men en norénsk kritik av Strindberg som alltför borgerlig (”Strindberg är för mycket Östermalm för mig.”) behöver nog inte tas på allt för mycket allvar...¹² Men ett sätt att beskriva skillnaden mellan Ibsen och Strindberg är att hos Ibsen har egentligen allting hänt före pjäsens start: under pjäsens gång samlar vi ihop resterna av det skedda. Hos Strindberg sker allting av vikt under pjäsens gång – även om där finns en förhistoria. Hos Ibsen undersöker karaktärerna alltid det förflutna, de förhandlar och försöker komma överens om en adekvat beskrivning av vad som ursprungligen skett. I sina sena pjäser försöker Ibsen röra sig mot en replikföring och scenkonst som Strindberg redan var i full färd med att definiera, och där all betydelsebärande handling sker *nu*, inför våra ögon. Därför får stackars Eyolf, den nioårige pojken, drunkna mot slutet av första akten. Men Ibsen har svårt att göra skeendet förstäligt: därför förs Rottejomfruen in för att förklara denna för tidiga död, och han låter föräldrarna Rita och Allmers i stället gräla om vem av dem som bar ansvaret för eller rentav orsakade Eyolfs ursprungliga skada och handikapp.

I strindbergifieringen måste denna mytologisering och retroaktiva undersökning ge vika för den omedelbara språkliga kampen i sig, så

att dramatiken utspelar sig i dialogen. Strindbergifieringen är en dramaturgisk och inte en innehållslig eller ideologisk förändring. Däri består Noréns konkretisering av Ibsen: det avgörande problemet är inte längre vad som en gång skedde, eller vad Allmers kan ha tänkt, bortanför scenen, när han promenerade i bergen, vilket han gärna vill rapportera om. Istället lägger Norén tonvikten på personerna, hur de interagerar, och vad språket gör med dem som dras in i dess cirkulationssfär. Noréns konkretisering är språklig, den består i dialogens nu självständiga betydelse, den representerar inte längre ett utanför scenen liggande skeende – att behålla de aspekter av dramat som Norén strukit, som Rottejomfruen och scenavisningarna, vore att bevara en falsk konkretisering, som tillåter oss att bortförklara med olika, yttre och föregående, omständigheter, det som egentligen sker mellan människorna i deras språkliga kamp med varandra.

Norén har också publicerat ytterligare en bearbetning av en klassisk pjäs, nämligen den han gjorde av Shakespeares *Hamlet* för sin uppsättning på Romateatern 2007. Här använder sig Norén av Britt G. Hallqvists översättning, men hans bearbetning delar flera av de drag vi ser i hans bearbetning av *Eyolf*: förenkling, direkthet, omflyttning av repliker, och ibland en lätt vulgarisering. Det senare behövs egentligen inte: redan Shakespeare använder sig av lågt språk och svordomar – Norén kan lugnt behålla en formel som ”Åh, fy fan, fy fan!” Men Norén moderniserar: ”brånad” hos Hallqvist blir ”kåthet” hos Norén, ”para dig i denna stia” blir till ”knulla i denna stia”. Förenklingar finns: ”Den tid det tar att räkna lagom sakta till hundra” (Hallqvist) blir till ”I några minuter” hos Norén. Men bearbetningen av *Hamlet* skiljer sig till sin karaktär från den av *Eyolf*: den svenska översättningen av Shakespeare anpassas till regissörens intentioner, men förblir helt lojal med källtexten. Noréns *Hamlet* ”avslöjar” inte sin namne hos Shakespeare, relationen mellan bearbetningen och originalet tycks inte kritisk.¹³

Vad är det då Norén adderar till Ibsen, efter att ha befriat pjäsen från dess beroende av sin inramning? Nyckelorden här är några som Norén tillagt, de har ingen som helst motsvarighet i originalet. Det är en replik som Norén lägger i munnen på unge Borgheim när denne försöker övertyga Asta om att följa med honom bort:

Kan du höra vad jag säger. Hör du vad jag säger. Kan du höra vad jag inte säger. Hör du vad jag inte kan säga till dig. (38)

Konstruerade som frågor, följs orden ändå inte av några frågetecken. Trots det besvarar Asta repliken med ett enkelt ”Ja.”. Men liksom i exemplet med den allra första repliken i Noréns version, vilken jag

citerade ovan, kan man undra om Borghejm egentligen fordrar ett svar – eller om detta är vad Borghejm tänker, eller tänker högt, eller om han befinner sig i ett annorlunda psykiskt tillstånd där han närmast hallucinerar, eller om han talar direkt till sina läsare och åhörare – vilka naturligtvis inte kan svara honom på samma verklighetsnivå. De uteblivna frågetecknen skapar en stark annorlundahet åt repliken: den blir en sorts metakommentar – den tycks fråga, rakt ut i luften, om någon förmår uppfatta vad som rör sig innanför orden i pjäsen.¹⁴

Repliken pekar mot en central aspekt av Noréns författarskap i stort. I en intervju säger han exempelvis: ”Ord är också handlingar. Både ord och handling döljer något.”¹⁵ I stället för att se språket som förmedlande och kommunikativt, betonar Norén dess döljande karaktär, vilket naturligtvis leder honom till ett arbete med att få språket att säga vad det inte vill säga, i dramatiken också det de talande vill hålla dolt.

Man kan påstå att repliken, genom sin paradoxala karaktär, hör till en grupp för Norén typiska repliker, vilka ofta antyder eller refererar till något dolt hos den talande eller hos samtalspartnern: en trivial replik som antyder ett svindlande sanningsdjup. Och här fungerar Borghejms replik som en brant sammanfattning av Noréns projekt att göra hörbart det som Ibsen inte kan eller förmår säga.

Och detta tystade är inte dolt i något förflutet: det är det våld som äger rum i språket.

En av de förändringar Norén gör i Ibsens pjäs gäller konventionella fraser. Istället för omständliga artigheter installerar Norén ett vulgärt och odisciplinerat språk i Ibsens pjäs. Ett talande exempel är när Rita hos Ibsen berättar för Allmers om de ”outsigelige” smärtor hon erfor under förlossningen. (437) Men hos Norén är dessa smärtor tvärtom helt möjliga att utsäga: de var ”såna jävla smärtor”. (29) Genom att Norén låter Rita formulera sig mycket mer direkt, och vulgärt, så tar han också fram och betonar hennes aggressivitet. Hennes sätt att hos Ibsen diskret hota Allmers med att hon ska bli otrogen är betydligt mer uttalat hos Norén. Hon får också omnämna hans arbete med sin viktiga bok om ”Människans ansvar” som hans ”jävla arbete”, och hon tillfogar att hon inte bryr sig om vad Ibsen kallar hans ”stille inderlighet” (438): hos Norén blir det ”Jag skiter i ditt stilla och enkla.” (31)

Genom att på detta vis göra dialogen mer direkt lägger Norén tyngdpunkten på vad som sker mellan karaktärerna i det ögonblick de talar med varandra. I fokus befinner sig den maktkamp som på ett strindbergskt vis äger rum mellan Rita och Allmers. Den kampen produceras och genomförs språkligt. När Ibsen låter Borghejm använda en konventionell fras för att beskriva hur Rita bestämmer över sin man – hon håller honom ”stramt i tøjerna” (427) – använder Norén istället

en hårdare skrivning, hämtad inte från hästarnas värld utan snarare från hundarnas: hon har honom i ett ”strypkoppel”. Genom att sålunda göra dialogen mer direkt, Rita mer aggressiv, blir också Allmers skäl för att gifta sig med henne mer begripliga: det var inte bara hennes rikedom och skönhet som lockade honom – när han mötte henne erfor han ren ”skräck”. (66, Ibsen 486) – Skulle jag sammanfattande beskriva egenskaper i Noréns översättning, ville jag gärna stjäla Walter Benjamins beskrivning av vad översättaren gör: ”*Förbinda högsta samvetsgrannhet med största brutalitet.*”¹⁶ Risken för Noréns *Eyolf* är naturligtvis att Norén, genom att skriva in sin egen tids jargong i Ibsens text, också – om än oavsiktligt – skriver in de fördomar och ideologiska förhållanden som den jargongen cirkulerar.

Resultatet av Noréns vulgarisering är dock i första hand en konkretisering – om dess effekter överlever sin tid vet vi inte. När Ibsen låter Allmers anklaga Rita för att strypa honom, så bifogar han en anvisning för skådespelarna: Rita skall kasta sig om hans hals. (434) Men hos Norén återfinns ingen sådan anvisning för skådespelaren: Allmers konstaterar att Rita kväver honom. (28) Möjligheten finns att Rita inte alls kväver honom med sina händer, utan med sitt tal: det är språkets våld som riktas mot Allmers, det är en aspekt av dialogen som sådan Norén låter spelas upp mellan makarna, och ord riktade till någon annan är alltid hos Norén ett möjligt dödande vapen. Rita tillämpar vad som närmast kan beskrivas som en förhörsteknik mot sin make, hennes upprepade och enträgna utfrågande av honom tvingar honom till en bekännelse, som hon sedan kan vända mot honom. (18f.) Hennes sätt att fråga är en maktutövning: hon ingriper och justerar hans tal, med kommentarer som ”Sluta med det där” eller ”Den kan du hoppa över” samtidigt som hon med kortfattade, precisa frågor tvingar honom vidare: ”Var det inte?”, ”Vad var det då?”, ”Var det det du gick och tänkte på?” Frågans makt består i att den fordrar ett svar som aldrig är helt fritt: frågans utformning definierar svarets villkor.¹⁷ Scenen finns hos Ibsen, men utan den direkthet Norén åstadkommer. Ibsen låter en viss artighet reglera scenen, den blir aldrig samma hot mot Allmers, och låter inte Rita anta samma hotfulla position som förhørsledare, snarare tar hon en också moderlig gestalt: ”RITA *halvt spögande, halvt uvillig, smækker ham över handen* Vil du nu bare sé at holde op med den snak.” (420)

Och det är en grundläggande poäng med Noréns version att våldet är konstant närvarande i dialogen, och inte något som utspelas i ett mer eller mindre fjärran förflutet. Denna konstanta våldets närvaro innebär också att vi i Noréns version kan bli varse det direkta våld som riktas mot barnet *Eyolf*, vilket hos Ibsen är mer dolt eller bara antytt.

Hos Ibsen ligger tonvikten på Allmers idealism också i hans relation till sonen: han har kanske inte varit den bästa eller mest närvarande fadern, men han deklarerar nu att han ska ändra sig och bli en bättre förälder åt sin älskade son. Det Ibsen pekar på är hur föräldrarna tidigare negligerat sonen. Ytterst handlar det om hur Eyolf fick sitt handikapp: Allmers, som ansvarade för uppsikten över spädbarnet, lät sig förföras av Rita, och när ingen vaktade över honom, ramlade Eyolf ner från det bord där han lämnats av sin far. Sådan är arvsyndens hos Ibsen: en förförelse-scen.

Norén måste, för att alla kunna kalla sin version en översättning, iaktta och bevara den grundläggande berättelsen hos Ibsen: han översätter och bearbetar, men det handlar inte om någon "extreme makeover". Ändå får vi med Norén en starkare förnimmelse av det våld som fadern riktar mot sin son. I den första scenen, då både Allmers och pojken är frånvarande, talar Rita och Asta med varandra. Rita berättar att Allmers "haft Eyolf inne hos sig i över en timme", och Asta svarar "Den där lilla bleka stackaren. Är det undervisning nu igen?" (10) Vad som verkligen sker under denna timme, då far och son möts bakom stängda dörrar, vet vi inte. När de kommer ut till de två kvinnorna är det sonen som tröstar fadern, innan fadern beordrar honom att gå ut och leka i trädgården. När Eyolf undrar om han inte istället borde ägna sig åt läsning, blir fadern bestämd: "Nej inga böcker mer. Gå ner till stranden till de andra pojkarna." (15) Eyolf klagar då över att de andra barnen retar honom, varför Allmers ilsknar till: "Jag ska ge dom där jävla ungarna." Allmers skulle ju, enligt honom själv, bli en annan. Men hans idealism döljer knappast den våldsamt med vilken han utövar sitt faderskap:

Jag ska hjälpa honom att få balans mellan hans önskningar och det som är ouppnåeligt för honom. För det har han inte nu. Han vill bara bli den som han inte kan bli. Men jag ska göra honom till en lycklig människa. Eyolf ska få ta över min uppgift om han vill. Eller så får han välja något som är hans eget helt och hållet. Det vore det bästa. (21)

Allmers tvekar, men klamrar sig också fast vid tanken att han är den som skall ge form åt Eyolf – och att ge form åt något eller någon är en våldsam handling, oavsett i vilka idealistiska termer handlingen beskrivs. Sanningen om hans beredskap att låta Eyolf själv bestämma får vi något senare, när Allmers käckt säger att hans ska göra sin son till en "riktig idrottskille". (25) Rita har också genomskådat Allmers, och ser klart vad han sysslar med: "du vilde gøre et vidunderbarn af stakkers lille Eyolf." (476) Men Allmers motiv var inte av kärlek, enligt Rita. Norén följer här noga Ibsen (59), men sedan sker en liten förskjutning.

Ibsen:

ALLMERS: *undgår hendes øjne* Der er noget, du vil forbi.

RITA: Du også. (476f.)

Hos Norén får den replikväxlingen en något annorlunda utformning:

ALLMERS: Varför säger du inte bara som det är.

RITA: Säg det själv. (59)

Ibsen betonar med sitt ”også” något gemensamt, medan Norén låter Rita utmana Allmers genom att vända hans ord mot honom själv. Varken hos Ibsen eller Norén tillåts någon av föräldrarna att öppet säga ”som det är”. I bägge pjäserna är replikväxlingen ändå både central och symptomatisk: det finns något i *Lille Eyolf* som inte kan utsägas, och som rör särskilt Allmers förhållande till sonen. När Ibsens uttolkare hävdar att föräldrarna i pjäsen inte ser eller negligerar sin son så är det kanske inte hela sanningen: de utövar också, och särskilt fadern, ett direkt våld mot Eyolf, ett våld som syftar till att ge honom form, göra honom till en avbild av fadern eller till något annat – bara Allmers får behålla makten över honom.

Hos Ibsen kan Eyolfs död skyllas på Rottejomfruen, men hos Norén är det tydligare att barnets död är en effekt av att fadern beordrar ner honom till stranden. Det är då inte så underligt om Rita på havsbotten ser två ögon som tittar på henne, och att Allmers tillägger att de är ”onda”. Men istället för att ha en mytologisk Rottejomfruen på scenen, låter Norén den döde Eyolf återvända i en närmast hallucinatorisk form: för en kort stund möts Allmers och Eyolf igen, och återigen förnekar Allmers sin son. (73)

I psykoanalytiska tolkningar av Ibsen förstås pjäsens slut gärna i kompensatoriska termer: Rita och Allmers deklarerar att de ska kompensera för sina underlåtenhetssynder visavi Eyolf genom att istället ta hand om hemlösa, fattiga barn. Anne Marie Rekdal skriver exempelvis att Rita väljer ”den etiske forpliktelse overfor andres barn” när hon gör sin utfästelse.¹⁸ En annan psykoanalytiskt orienterad forskare, Frode Helland, är mer ambivalent gentemot Rita, han betonar den själviska karaktären i hennes projekt.¹⁹ I båda fallen förstår man slutet som en fortsättning på den etiska och idealistiska diskursen i pjäsen. Men med Norén, och hans betoning av det tvångsmässiga våldet i pjäsen, måste sådana tolkningar ifrågasättas.

Mitt förslag är att Ritas utfästelse, och Allmers redobogenhet att följa henne, är ett direkt resultat av våldet i pjäsen. Båda har negligerat

sonen, Allmers brukat våld i forlandet av honom, och han har fått växa upp i en familj där språklig kommunikation präglats av våld – med Eyolf borta, vill föräldrarna ersätta honom med andra barn. Här gör då hos Norén Rottejomfruen en oväntad comeback, men i gestalt av Rita, när hon säger vad hon ämnar göra: ”Så fort du har rest går jag ner till stranden och hämtar alla dom små övergivna barnen och tar med mig dom hem. Alla dom smutsiga små pojkarna –” (93) Allmers frågar vad hon ska göra med dem, och hon svarar att hon ska ”ta hand om dom” genom att låta dem ta över Eyolfs rum och plats vid middagsbordet. Det är när han hör detta som Allmers ändrar sig: han ber om att få stanna och bli del av Rita projekt.

Är situationen inte skrämmande? Rita som Rottejomfruen ska locka barnen att följa henne till huset, där Allmers skall vänta, uppenbarligen redo att på dessa barn utöva samma våld som han utövat på sin son. Och vad det våldet, utövat bakom noga stängda dörrar, består i, vill vi kanske inte veta.

Noréns text kan som översättning inte utsäga vad som eventuellt sker bakom dessa dörrar. Men genom att systematiskt lyfta fram dialogens våldsamt, riktar Norén pjäsens dramatiska energi in mot dess eget mörka centrum och inte mot skeenden utanför pjäsen själv. Det är innebörden i översättningen som kritik: den rensar originalet från dess tidstypiska bråte, renar dess språk från vad som en gång var nödvändigt men inte längre är det – men i den aktualiseringen riskerar översättningen att foga sin egen tids fantasier och myter, dess fantasmagorier, till originalet. Noréns *Lille Eyolf* går knappast fri från den faran. Eller som Walter Benjamin skriver: ”Det finns en eftermognad också hos de en gång fastlagda orden. Vad som på författarens tid kan ha varit en tendens i hans formspråk kan längre fram vara förbrukat, nya inneboende tendenser kan träda fram i det redan formade. Det som då var nytt kan längre fram kännas förlegat, vad som då var gängse språkbruk kan längre fram låta uråldrigt.”²⁰

Tack till Magnus Florin och Björn Sundberg för värdefulla synpunkter.

Noter

¹ Noterbart är att detta inte är den enda gången Ibsen figurerar hos Norén: i exempelvis *Höst och vinter*, i *Tre borgerliga kvartetter*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1992, inflikar Ann två gånger (s. 11 och 40) titeln på Ibsens drama i samtalet: ”När vi døde vågner.”

² Se exempelvis Lars Kleberg, red., *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Stockholm: Natur & Kultur 2010 (1998).

- ³ Walter Benjamin, "Översättarens uppgift", övers. Lars Bjurman, i Lars Kleberg (red.), *Med andra ord, Texter om litterär översättning*, s. 135.
- ⁴ Benjamin, "La Traduction – Le pour et le contre", *Gesammelte Schriften*, Bd VI, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, s. 159.
- ⁵ Betydelsen av *krinein* har framhållits av särskilt Martin Heidegger – se här till exempelvis Rodolphe Gasché, *The Honor of Thinking: Critique, Theory, Philosophy*, Stanford: Stanford University Press 2007, s. 108f.
- ⁶ Ibsens *Lille Eyolf* citeras ur *Henrik Ibsens Skrifter 9*, Oslo: Aschehoug 2009, här s. 395. Noréns översättning citeras ur Henrik Ibsen, *Lille Eyolf*, översättning och bearbetning Lars Norén, Riks-teaterns dramaserie 9, Norsborg: Riksteatern 2006, här s. 7. Båda citeras fortsättningsvis med sidhänvisning inom parentes efter citatet.
- ⁷ Begreppet "elicitering" lånar jag in från lingvistik, och det de-finieras vanligen som ett yttrande som tjänar till att generera ett svar, verbalt eller icke-verbalt: se exempelvis Amy B. M. Tsui, *English Conversation*, Oxford: Oxford University Press 1994, s. 80f.
- ⁸ Bachtin skriver i "Epos och roman" att "romaniseringen" för in de andra genrerna i "zonen av kontakt med den ofullbordade verkligheten", *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Anthropos 1988, s.196. – Gary Saul Morson och Caryl Emerson menar i *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press 1990, s. 304, att romanisering handlar om hur genrens "sense of the world" förändras och en "reaccentuation" av dess språk äger rum, som blir "polemical and double-voiced".
- ⁹ Om Norén som regissör, se hans *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers 2008.
- ¹⁰ Anne Marie Rekdal, "Vanniljer, navn og begjær. Henrik Ibsens *Lille Eyolf* (1894)", i *Edda*, nr. 4, 2008, s. 361.
- ¹¹ *Ibid.*, s. 364.
- ¹² Citatet ur *En dramatikers dagbok*, 5 juli 2002.
- ¹³ Jfr William Shakespeare, *Hamlet*, övers. Britt G Hallqvist, bearbetning Lars Norén, Riksteaterns dramaserie 13, Norsborg: Riksteatern 2007, som jag här läst bredvid ett nytryck av Hallqvists översättning, vilken först publicerades 1986: William Shakespeare, *Hamlet*, övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm: Ordfront förlag 2003.
- ¹⁴ Den citerade, tillfogade repliken (som också gett namn åt min uppsats) ekar genom Noréns texter. I *En fruktansvärd lycka*: "Idag tycker jag att jag hör att människor säger vad de egentligen menar, och inte vad dom säger..." (s. 45) Eller i *Höst och vinter*: "ANN Hör du vad du säger?/ EWA Javisst gör jag det – men det är inte jag som har hittat på det." (s. 20)
- ¹⁵ Norén intervjuad av Elisabeth Åsbrink i hennes *Smärtpunkten*.

Lars Norén, *pjäsen Sju tre och morden i Malexander*, Stockholm: Natur & Kultur 2009, s. 66. Det bör tilläggas att Åsbrink frågar Norén om hans påstådda ointresse för de "handlingar" de i *Sju tre* medverkande fångarna begått, och de citerade orden utgör en del av Noréns svar.

¹⁶ Benjamin, "La Traduction", s. 159 – "Höchste Gewissenhaftigkeit mit größter Brutalität verbinden".

¹⁷ Om frågan som en form av maktutövning, se Roland Barthes, *Le Neutre: Notes de Cours au Collège de France, 1977–1978*, Paris: Seuil/IMEC 2002, s. 145ff.

¹⁸ Rekdal, s. 368. – Jfr. även Asbjørn Aarseth, *Ibsens samtidsskuespill: en studie i glasskåpets dramaturgi*, Oslo: Universitetsforlaget 1993, s. 281: Aarseth menar att Rita och Allmers kommer "fram til en klart uttalt beslutning om å vie sitt liv og sine resursser till sosialt arbeid for fattige og forkomne barn i nabolaget."

¹⁹ Frode Helland, *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramatik*, Oslo: Universitetsforlaget 2000, s. 287.

²⁰ Benjamin, "Översättarens uppgift", s. 137f.